

## DE BERGSON A DELEUZE

### DEL MECANISMO CINEMATográfico DEL PENSAMIENTO COMO ILUSIÓN MECANICISTA A LA IMAGEN MODERNA DEL PENSAMIENTO A TRAVÉS DEL CINEMATÓGRAFO

ADRIÁN CANGI

1 Cf. Gilles Deleuze, «La conception de la différence chez Bergson», in: *L'Île déserte et autres textes*, Paris, Minuit, 2002. Deleuze extrae de la filosofía de Bergson un pensamiento de la sensación. Lo único que se desenvuelve activamente en su filosofía es el bloque de sensaciones o lo que es lo mismo, un compuesto de perceptos y afectos, que no remite a ningún sujeto, y no es atributo o propiedad que alguien o algo sienta. Perceptos y afectos pueblan una dimensión impersonal, y son singularidades de auténtico estatuto ontológico. La sensación resulta emancipada respecto a su portador y responde a una lógica de las intensidades que garantizan que subsista sola. La sensación vibra porque contrae vibraciones, recibe y prolonga la excitación que le viene por afectación de otro cuerpo. Esta noción está conectada con la idea de Bergson de una «tensión de duración» que nos permitiría acceder al fondo material como ritmo. La sensación responde al ritmo y es un territorio a poblar y explorar. De aquí proviene

#### I. EL MECANISMO CINEMATográfico DEL PENSAMIENTO Y LA ILUSIÓN MECANICISTA

Henri Bergson arriba a una metafísica de la vida evaluando los procesos vitales como el impulso que nos lanza hacia un dinamismo creativo. Proceso, que en *Introduction à la métaphysique* (1903), considera como una identificación con la vida del mundo entero o como una experiencia integral. Esta experiencia había sido abordada en *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889) en relación con dos ordenes de realidad: uno, homogéneo, caracterizado por el dominio de la dimensión espacial como un orden cuantitativo y múltiple; el otro, heterogéneo, caracterizado por una experiencia del tiempo como duración alcanzada por la percepción de las cualidades y por la indeterminación numérica. El primero está conectado con la extensión y la exterioridad, el segundo, con la intensidad y la interioridad. De un lado, el orden de la cotidianidad, del otro, la sensación de los estratos profundos de la conciencia. De este último, se desprende la intuición como una «lógica de la sensación»<sup>1</sup> que viene acompañada de un acontecimiento múltiple y diferencial. La sensación es una experiencia rítmica de la vibración del devenir, una palpitación del fondo material, que no puede ser alcanzada abstractamente por un mecanismo físico o matemático. La sensación profunda se encuentra inmersa en un continuo devenir que caracteriza los modos del mundo material. Este proceso, descrito entre 1889 y 1903, encuentra su epicentro en *Matière et mémoire*

(1896), donde se afirma la realidad de la materia y el espíritu, y se intenta, a través de la memoria, determinar las relaciones entre una y otro. Entre 1896 y 1907 se ensambla y despliega el núcleo del problema central del pensamiento de Bergson: la duración. *L'Évolution Créatrice* se propone una imagen del pensamiento como duración, intentando presentar el falso problema de la experiencia del tiempo como sucesión de instantes autónomos. La tesis de fondo que une *Matière et mémoire* y *L'Évolution Créatrice* se sostiene en la idea de que entre pasado y presente no hay cesura alguna en la experiencia vivida del tiempo. En la duración nada del pasado se pierde: el presente es la prolongación del pasado hacia el advenir. El cambio constante es percibido de este modo como transición continua. La forma de la experiencia resulta perpetuamente remodelada por el impulso de creación ininterrumpido, flexible e infinito, que genera e incorpora la irrupción de la novedad.

Será en el capítulo IV de *L'Évolution Créatrice* en la que Bergson enfrenta a las que considera las dos ilusiones fundamentales generadoras de falsos problemas: la de «la existencia y la nada» y la «del devenir y la forma». Confrontará la primera ilusión diciendo que «jamás ha sido formada por el pensamiento la imagen propiamente dicha de una supresión del todo». Una visión de la nada requeriría de un vaivén del espíritu entre lo exterior y lo interior a igual distancia de uno y otro hasta ya no percibir ni lo uno ni lo otro. Sólo en ese intervalo perceptivo se formaría la imagen de la nada, que para el pensamiento es siempre una representación llena de un deseo. Una idea de la nada absoluta constituye un falso problema y una pseudo-idea. Enfrentará la segunda ilusión con la formulación más radical de su pensamiento: «no se alcanza la duración dando un rodeo; hay que instalarse en ella de golpe». Una visión del devenir como intuición del espíritu revela que el movimiento sólo es alcanzado por la conciencia a saltos en los puntos de reposo ilusorio. Si asignamos a la materia un eterno transcurso notaríamos que las acciones se disuelven mientras se realizan. La inteligencia como facultad que plantea problemas configura en la mayoría de los casos mixtos mal analizados en los que se confunden diferencias de grado allí donde hay diferencias de naturaleza. Para luchar contra la ilusión la intuición obra por división. Dirá Bergson «que las cualidades de la materia son visiones estables que tomamos sobre su inestabilidad».

una lógica rítmica y territorial en Deleuze sostenida en un descifrar sensible de los regímenes de signos que produce la existencia y según los cuales se produce. El trabajo de Deleuze radicaliza el de Bergson porque construye un objeto lógico que sostiene la cuestión crítica en su plano más alto de paradoja, como entidad que fuerza la pasión del pensamiento.

Realizando una crítica a la tradición clásica del vínculo materia y forma -como esquema hilemórfico, propio de la tradición aristotélica-, propone que «la forma no es más que una instantánea tomada sobre una transición». Si la materia no cesa de cambiar de forma de modo continuo y a cada instante, sólo es la inercia perceptiva la que nos enfrenta a una visión estable. La percepción solidifica en discontinuidades formales la continuidad fluida. Se aproxima, de este modo, a definir a la forma como una imagen instantánea que funcionaría como una «imagen media del movimiento» o como «una imagen deformante». Expone así, críticamente «el carácter cinematográfico de nuestro conocimiento de las cosas». Conocimiento sostenido en la idea de que toda percepción, intelección y lenguaje operan como un movimiento abstracto y simple, artificialmente creado, que permitiría tomar «instantáneas», como una permutación del devenir interior de las cosas por un movimiento general, uniforme e invisible. Tal mecanismo estaría situado en el fondo del aparato del conocimiento con el fin de imitar mecánicamente el devenir. El cinematógrafo como unidad de comparación no sale bien parado del análisis de Bergson. Sin embargo, Deleuze mostrará minuciosamente en *L'image-mouvement. Cinéma 1* (1983) y *L'image-temps. Cinéma 2* (1985), que Bergson estaría inventando premonitoriamente los problemas de un lenguaje, que sólo pudo percibir en el registro amoroso y vacilante de los comienzos y que en su pensamiento alcanzará la inquietud espiritual madura, antes de que grandes cineastas lo produzcan como marcas de estilo. Aquello que nos interesa señalar, es que Bergson define la esencia de una cosa como potencia de variación, aunque distinga como imagen del pensamiento la diferencia entre «estado» y «cambio»<sup>2</sup>. Si el devenir es lo infinito variable e indeterminado, presentaría para la percepción estados que sirven para distinguir entre unos y otros devenires en la duración. Esos estados son para Bergson sustantivos o percepciones, adjetivos o afecciones y verbos o acciones. Estados que permiten decir que el movimiento es una universal variación que no cesa de cambiar en su emergencia y que cada devenir como multiplicidad, es una «serie de vistas» determinables del todo. Por ello dirá Bergson que «del devenir en general solo es posible una profunda intuición y un conocimiento verbal»<sup>3</sup>. Para avanzar en la realidad moviente, afirma: «instalaos

2 Creemos que Bergson entiende la esencia como un nacimiento del mundo que es en sí mismo diferencia. Es decir, potencia de variación. La esencia se diversifica al mismo tiempo que se repite. Sigo entonces, la tesis de Deleuze, que dirá que la diferencia y la repetición son las dos potencias de la esencia, inseparables y correlativas. Cf. Gilles Deleuze, «La conception de la différence chez Bergson», op. cit.

3 Cf. Henri Bergson, *L'Évolution Créatrice*, cap. IV, París, PUF, 1959.

en el cambio y captaréis a un tiempo el cambio mismo y los estados sucesivos en los que en todo instante podría inmovilizarse»<sup>4</sup>. Las cualidades, las formas, las posiciones o las intenciones son todos nombres de una serie de inmovilidades percibidas como reales. La experiencia del vivir como duración comprende lo real como un ininterrumpido brotar que «se escapará por el intervalo» entre estados artificiales. De este modo, la sensación es una experiencia rítmica de la vibración del devenir del mundo material y el intervalo puede ser pensado como un centro de indeterminación de donde emergen los ritmos que se diferencian del todo. El intervalo está recorrido, para Bergson, por una contracción y una dilatación de la intuición que captaría una emisión y absorción de imágenes, cuya creación y destrucción acontece en un tiempo menor que el mínimo de tiempo continuo pensable. La vida excede cualquier modelo preexistente y va siempre más allá de toda tentativa de reconstruir el cambio por estados. Tal idea sostiene como absurda la proposición de que el movimiento está hecho de inmovilidades. La intuición vital se mueve entre la inteligencia que se dirige hacia la materia inerte y el instinto que se dirige hacia la vida. Intuición que busca el intervalo como un instinto creador, consciente de sí misma y capaz de reflexionar sobre su objeto. Tal experiencia está desligada de la percepción vinculada a la utilidad y la necesidad, y supone la sensación del intervalo vivido de modo directo. Idea que Bergson despliega entre 1907 y 1934 en *La pensée et le mouvant*. Instalarse en la transición supone «renunciar a los hábitos cinematográficos de nuestra inteligencia»<sup>5</sup> y abandonar las detenciones imaginarias como movimiento oculto en el mecanismo cinemático del pensar que imitan el movimiento real. Esta percepción de oscuridad y contradicción que Bergson ve en el cinematógrafo, desaparece si logramos instalarnos en la transición más que en una serie de estados o de cortes posibles.

Deleuze supo clarificar la imagen del pensamiento como duración en tres grandes tesis. La primera, proviene de *Matière et mémoire*, y sostiene que si el movimiento es el acto de recorrer, el espacio recorrido es indivisible, o bien no se divide sin cambiar con cada división de naturaleza. Entonces, no se puede reconstruir el movimiento con posiciones en el espacio o con instantes en el tiempo. Una duración concreta en tanto movimiento es una imagen

4 Cf. op. cit.

5 Cf. op. cit.

media como dato inmediato. Las otras dos provienen de *L'Évolution Créatrice*. La segunda sostiene que el movimiento no es el paso regulado de una forma a otra según un orden de poses o instantes privilegiados, como supondría la filosofía antigua, sino que éste solo se recompone según cortes inmanentes o instantes cualesquiera, como plantea la ciencia moderna. El tiempo aparece así como variable independiente del movimiento. Podríamos decir que en el cinematógrafo las imágenes ilusorias del movimiento se transforman en imágenes directas de la duración –como un ritmo-luz que anima las cosas– cuando el proceso de diferenciación es extremado por un organismo artificial. Cuando esto acontece la dimensión de la continuidad se alcanza como discontinuidad. La tercera dirá que si el instante es un corte inmóvil del movimiento, el movimiento resulta un corte móvil de la duración. El movimiento expresa el cambio en la duración. El ser viviente es en la duración como un todo que no está dado ni puede darse. Se corresponde con lo abierto que asimila el ser vivo al ritmar del universo. El todo crea una dimensión sin partes como puro devenir sin interrupción que sin embargo, pasa por estados solo pensables como grados artificiales o conjuntos relativamente cerrados. A partir de estas tesis, Deleuze dirá que Bergson anticipa la creación de tres tipos de imágenes del pensamiento<sup>6</sup>. Podemos decir que no solo hay imágenes instantáneas como cortes inmóviles del movimiento, sino que hay imágenes-movimiento como cortes móviles de la duración e imágenes-tiempo, más allá del movimiento mismo, como imágenes-duración, imágenes-cambio, imágenes-relación. Al liberar el tiempo de su sujeción al movimiento y al decir que el movimiento expresa el cambio en la duración en tanto presente, prepara la comprensión de lo que llamará «recuerdo puro» o un «entrar por el medio en la duración»<sup>7</sup>. Las grandes tesis del tiempo se presentan del siguiente modo en *Matière et mémoire*: el pasado coexiste con el presente que él ha sido; el pasado se conserva en sí como pasado en general. Es decir, que el tiempo se desdobra a cada instante en presente y pasado, presente que pasa y pasado que se conserva. Según Deleuze, el tiempo consiste en una escisión que creará una composición cristalina y que revelará la génesis misma del tiempo como tiempo no cronológico<sup>8</sup>. De este modo, el presente pasa y el pasado se conserva en sí, dotado de una realidad virtual distinta de la

6 Cf. Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement. Cinéma I*, cap. I, París, Minuit, 1983.

7 Cf. Gilles Deleuze, *L'Image-Temps. Cinéma II*, cap. II, París, Minuit, 1985.

8 Cf. op. cit., cap. IV.

existencia psicológica. La imagen-recuerdo no prolongaría la percepción en movimiento de acción sino que sacaría provecho espiritual de las potencias virtuales, disponiéndose entre percepción y acción para contraer la variación entre una y otra.

Entre Bergson y Deleuze el pensamiento distingue como imagen de sí mismo, el pensar «sobre» las cosas y el pensar «entre» las cosas. «Entre» es una fuente inmanente de movimiento-duración de la que emergen potencias creadoras, en términos de imágenes-movimiento e imágenes-tiempo. De este modo, habrá imágenes del pensamiento centradas en la percepción motora y otras, acentradas o aberrantes liberadas de cualquier subordinación motriz. Esto supone para el pensamiento un salto de la percepción automática a la percepción atenta, del movimiento estructurado por la costumbre al asociativo y estratigráfico. Ambos preparan al pensamiento, de este modo, para la percepción de lo que irrumpe como novedad y para abordar el acontecimiento<sup>9</sup> como imagen trascendental.

## 2. DE LA IMAGEN DOGMÁTICA DEL PENSAMIENTO A UN PENSAMIENTO MODERNO DE LA IMAGEN

La noción de imagen del pensamiento se presenta en la obra de Deleuze con un fuerte sesgo problemático. En un sentido abarcador, tal noción demostraría que el pensamiento no ha salido todavía de las percepciones de la filosofía platónica al servicio de la representación, lo cual acarrea el déficit de una ontología de la duplicidad: sostenida en los pares inteligible-real, por un lado y sensible-aparente, por otro. En Platón, el problema de la imagen está al servicio de poder diferenciar entre las copias que se atienen al modelo y los meros simulacros. La matriz platónica define de este modo, los presupuestos de un pensamiento trascendente que ha querido imponerse como conquista de lo verdadero a través del concepto. Habría para Deleuze, una única «imagen dogmática» del pensamiento que se repite en la historia de la filosofía bajo los mismos presupuestos, y cuya cualidad última consiste en sostenerse en la idea de verdad. La verdad funciona como una invariante abstracta y teleológica que reclama una dimensión exterior

9 El acontecimiento es inseparablemente el sentido y el devenir del mundo. Es aquello del mundo que se deja complicar en el lenguaje y le permite funcionar, aunque no debe inferirse su naturaleza lingüística. Deleuze subraya que no debe confundirse el acontecimiento con su efectuación espacio-temporal en un estado de cosas. El acontecimiento está de ambos lados a la vez como aquello que, en el lenguaje, se distingue de la proposición, y aquello que, en el mundo, se distingue de los estados de cosas. De este modo, el acontecimiento fuerza al pensamiento hacia un encuentro con el afuera y califica la ontología como lo dado puro que no es para un sujeto. La subjetividad es la que resulta afectada por el acontecimiento en adyacencia a éste. Para Deleuze el acontecimiento radicaliza un pensamiento de la cesura que corta irrevocablemente el tiempo en dos y lo fuerza a re-comenzar, en una captación sintética de lo irreversible y lo inminente, dándose éste en el intervalo de un todavía-presente-y-ya-pasado, todavía-venidero-y-ya-presente. El devenir es la duración que socava la historia y la continuidad. El acontecimiento es-- el nombre de lo que irrumpe como heterogénesis.

al pensamiento mismo. Liberar al pensamiento de esta matriz reproductiva, que se traslada de la «idea» antigua al «absoluto» moderno, como modelo trascendente, requiere reconducir el pensamiento al proceso vital y al campo de las fuerzas implicado en éste. No se trata, para Deleuze, de un pensamiento como representación de lo real sino como interrogación de la inmanencia.

Deleuze recupera en Bergson un campo de batalla que confronta a la imagen dogmática. Si bien es cierto que en ese campo de batalla insisten las marcas de Platón y de Kant, Deleuze las localiza y precisa. Dirá que la intuición como método de división, de espíritu platónico, no ignora que la experiencia sólo nos ofrece mixtos. Pero el problema consiste en distinguir, como lo hace Bergson, las presencias puras de la duración y de la extensión encontrando las articulaciones de lo real o las diferencias de naturaleza. También, resulta acertado decir que Bergson toma prestada una idea de Kant para transformarla completamente. Kant mostró que la razón crea ilusiones -más que errores- propias de su mecanismo, de las que sólo podemos conjurar su efecto. Bergson, entonces, trataría la ilusión de un modo análogo a Kant, señalando que éste nos conduce hacia falsos problemas. A pesar de la constante confrontación con *Kritik der reinen Vernunft* (1781-1787) y la casi total prescindencia de *Kritik der Urteilskraft* (1790), en las que Bergson, descubre un conjunto de problemas mal planteados, porque ofrecen ilusiones dogmáticas más que soluciones, hay en ambos una preocupación común por los espejismos. De tal forma, que es posible señalar en Bergson una doble obsesión: por lo puro y por las ilusiones, creando una forma de pensar que avanza por dualismos. Sin embargo, sólo se trata de reconocer las «transiciones» y las «tendencias» que difieren en naturaleza. De Jankélévitch a Zabunyan, Kant es la pieza que moviliza tanto a Bergson como a Deleuze. Jankélévitch supo señalar las conexiones entre Bergson y el pensamiento estético de Kant revelando que es en la primera parte de *Kritik der Urteilskraft*, en la que, para definir la belleza, se introduciría la noción de «finalidad de un objeto en cuanto es percibida en él sin la representación de un fin». Revelación que afecta el modo en el que Bergson elabora su idea de vida y puede ser considerada, como una ampliación dentro del proceso evolutivo de esta «finalidad sin representación del fin», que Kant limita al sentimiento

ocurrente ante un objeto bello, natural o artístico cualquiera. Zabunyan centrándose en la «doctrina de las facultades» -analizada por Deleuze en *Différence et répétition* (1968), donde establece relaciones y críticas con relación a la obra de Kant- a la luz de los estudios sobre cine, logra mostrar tipos de comunicación entre las facultades, como «re-encadenamientos» o «acuerdos discordantes» que ponen en crisis la imagen dogmática. Aquello que me interesa señalar es que tanto Bergson como Deleuze utilizarían: el primero, la finalidad sin representación del fin y el segundo, los tipos de acuerdos entre las facultades, concibiendo así al cinematógrafo como un artificio capaz de confirmar la imagen dogmática del pensamiento, en el primer caso y la destitución de ésta, en el segundo. La discusión con Kant resulta imprescindible en el movimiento hacia una imagen moderna del pensamiento.

De *L'Évolution Créatrice* a *L'image-mouvement* y *L'image-temps*, el cinematógrafo ha permitido un cambio de perspectiva en la concepción de la imagen, del artificio y del estatuto ontológico que esta desplegaría. Sobre todo se ha elucidado entre Bergson y Deleuze, la ilusión trascendental que recorre el pensamiento de Kant. La imagen del pensamiento trascendental entre ambos filósofos, radicaliza su constitución impersonal, pre-subjetiva e inconsciente bajo la noción de vida, oponiéndose a las condiciones trascendentales kantianas, relacionadas con las formas «a priori» de la experiencia. Esta oposición se extrema en Deleuze al pensar un campo trascendental más allá de la conciencia y constituido por velocidades infinitas. La tensión de fondo recae en la idea de constituir un «empirismo trascendental»<sup>10</sup> como imagen moderna del pensamiento, para alcanzar al mismo tiempo las condiciones reales de la experiencia y las velocidades infinitas pre-subjetivas. Por una parte, las condiciones reales de la experiencia exigen una imagen nueva del pensamiento; por la otra, la inmanencia como velocidad infinita carecería de imagen. La crítica al mundo de la representación y la búsqueda de un pensamiento, ni categorial ni determinado por la verdad, conduce a Deleuze a la conformación paradójica de un modo de reflexión, al mismo tiempo sin imagen y a la búsqueda de una nueva imagen. Las paradojas son para Deleuze la pasión del pensamiento porque el lenguaje no podría existir sin la insistencia de semejantes entidades. Son un germen de la significación que

10 El problema de la filosofía de Deleuze no es el ser sino la experiencia. Experiencia leída a la luz de las críticas que tanto Bergson como Nietzsche realizan a Kant. Este último supo crear la cuestión de las condiciones de la experiencia, pero el condicionamiento que invoca es el de la experiencia posible pero no real, permaneciendo el pensamiento exterior a lo que él condiciona. Pensar para Deleuze no es innato sino que debe ser engendrado en el pensamiento, de aquí que los encuentros son los que fuerzan a pensar, lo involuntario es el germen de la fuerza creadora. El error de Kant, que señala Deleuze, es haber deducido lo trascendental de lo empírico, dándole la forma de un sujeto conciente correlacionado con la de un objeto. Por el contrario, el campo trascendental que enuncia el filósofo francés es impersonal y constituido por singularidades pre-individuales. Se trata de una idea de lo trascendental sin un Ego originario, fuera de las fronteras del sujeto. Esto derriba la teoría dogmática del en-sí y de la intuición intelectual en el sentido kantiano. El en-sí no es más que el de la diferencia, que el del plano de inmanencia. La ontología de lo virtual o de las singularidades no es otra cosa que la herramienta de descripción de la experiencia real. De este modo, empirismo trascendental significa que el descubrimiento de las condiciones de la experiencia supone a su vez una experiencia en el sentido estricto. Condiciones que tratan el concepto como el objeto de un encuentro y que declinan según los casos. Las condiciones no pueden ser más



amplias que lo que condicionan. Por ello no resultan posibles enunciados para toda la experiencia porque atentan contra la universal variación y la singularidad inherente al caso. El empirismo trascendental implica un principio plástico como el de la Duración-Memoria de Bergson o como el de la Voluntad de Poder de Nietzsche, principio de diferenciación interna donde cada grado designa un modo de existencia y de pensamiento, una posibilidad de vida.

11 La síntesis disyuntiva es la operación principal de la filosofía de Deleuze, el concepto que articula todos los conceptos. Se trata de un concepto que elabora una lógica no regida por los dos principios de contradicción y de tercero excluido. Esta lógica refuta la noción de fundamento valorando la necesidad de que los conceptos deban buscarse por el lado de lo involuntario de un encuentro y privilegia la complicación, en la medida en que ésta como concepto asegura la inmanencia del uno en lo múltiple y de lo múltiple en el uno. El concepto de síntesis disyuntiva transforma la divergencia o el descentramiento determinado por la disyunción en objeto de afirmación como tal. En sentido estricto toda disyunción es exclusiva, es decir no-relacional, donde cada término es la negación del otro. Para Deleuze, el concepto adquiere un sentido inverso: la no-relación se convierte en una relación. La disyunción como fuente de relación es transformada de este modo en inclusiva. La disyunción inclusiva no se cierra sobre sus términos sino que, por el contrario, es ilimitada. Ésta justifica el método de

arrastra todas las potencias del inconsciente y del sentido del inconsciente. El amante de las paradojas es el que se resiste a elegir el propio bando porque no quiere ser determinado por propiedades calculables. Juega con las ideas sin desistir que las nominaciones reales puedan decirse. Traza una relación entre lo real y lo sensible incondicionado a través del vehículo del deseo. De este modo, la paradoja funciona como una entidad resistente a la representación. Deleuze logra revelar en sus estudios sobre cine, en el pasaje entre la imagen-movimiento y la imagen-tiempo, la irrupción de lo sensible incondicionado ante la percepción, como lo todavía no pensado que aparecería como acontecimiento creador. Aquella lucha que la filosofía en su historia tiene con la imagen, Deleuze la transforma en una imagen del pensamiento capaz de componer un «caosmos» -o complicación rítmica entre caos y cosmos-, sin renunciar al movimiento del acontecimiento y de las fuerzas propias de una realidad inmanente.

En los estudios sobre cine, aquello que resulta definitorio de una nueva imagen del pensamiento, es el reconocimiento de un movimiento acentrado que libera al tiempo de su subordinación al movimiento, creando discordancias, anormalidades o aberraciones en nuestras experiencias perceptivo-motrices. Si la motricidad sensorial esconde la apreciación de una supuesta articulación lógica del pensamiento en la imagen-movimiento ligada a la representación; el movimiento aberrante funciona como una apertura infinita que puede ser pensada, incluso, como anterioridad sobre todo movimiento definido como normal-lógica y fenomenológicamente- por la motricidad. Deleuze cree que los enunciados hacen ver aunque hagan ver algo distinto de lo que dicen. La conjunción ver-hablar resulta imposible por dos razones: el enunciado tiene su propio objeto correlativo, y no es una proposición que designaría un estado de cosas o un objeto visible, como desearía la lógica; pero lo visible tampoco es un sentido mudo, un significado de potencia que se actualizaría en el lenguaje, como desearía la fenomenología. Sólo se avanza sin isomorfismo entre la enunciación y la visibilidad: se avanza por «síntesis disyuntiva»<sup>11</sup>. Noción que integra por el intervalo en la composición, la duración. Al definir el tiempo como anterioridad a la acción, la aberrancia del movimiento nos permitiría experimentar en el pensamiento directamente

una desproporción y una disipación de los centros ilusorios. Dicho de otro modo, el cine abre para Deleuze la experiencia directa del tiempo a través de las potencias falsificadoras del mecanismo o de las «síntesis disyuntivas» propias del ensamble de heterogeneidades. Tal idea nos situaría en el umbral de la imagen moderna del pensamiento que ha arrastrado a lo largo de su historia filosófica el error, la ilusión, la estupidez, y el delirio, como obstáculos que el cinematógrafo ha podido elaborar a través de procedimientos de creación específicos. De este modo, arranca la imagen dogmática de la historia de la filosofía para disponerla como paradójica y estratigráfica. Paradójica porque es portadora de un doble efecto actual-virtual; estratigráfica porque sólo avanzamos en ella a través de capas definidas por intereses perceptivos. Esto supone aceptar la fórmula de Bergson que dice que en la imagen siempre percibimos de menos sujetos a un ensamble de intereses.

En Deleuze, la emancipación del pensamiento y sus condiciones de producción articulan: el abandono de la voluntad de verdad; la aceptación de la violencia de lo moviente heterodoxo y paradójico, poniendo en relación el pensamiento con lo abierto (donde lo inhumano y lo preindividual son lo otro como ley del inconsciente y como principio ontológico); y por último, la conformación de un lazo entre la génesis y la expresión, entre la violencia empírica y la respuesta trascendental, en una suerte de fidelidad del pensamiento a aquello que lo provoca. La imagen moderna del pensamiento se alcanza por el cinematógrafo en las irrupciones de movimientos puros injustificados (corte irracional y falso *raccord*) y en la percepción directa del tiempo. El cine fue capaz como mecanismo de restituir al movimiento orgánico ilusorio su afuera y de presentar al tiempo en estado puro. Es decir que logró la pretensión de Bergson de instalarse en la duración por el intervalo. La noción de intervalo es abordada en *L' image-mouvement* bajo dos criterios que afectarían a la percepción: o bien alcanzar un movimiento del ojo que se hallaría en las cosas, sostenido en el conocimiento de un punto de vista no humano producido por montaje; o bien alcanzar un ojo del espíritu que estaría dotado de una perspectiva temporal y que comprendería el todo espiritual. Deleuze piensa en el cineasta ruso Vertov y en el francés Epstein. Indagando en Vertov encontramos que éste donde define el intervalo, no como el

Deleuze en el que todo se divide en sí mismo en el devenir. Toda la cuestión radica en saber en qué condiciones la disyunción es una verdadera síntesis.

abrirse de una desviación o la puesta en distancia entre dos imágenes consecutivas, sino como la puesta en correlación de dos imágenes lejanas inconmensurables desde el punto de vista de nuestra percepción humana<sup>12</sup>. De este modo, la imagen del pensamiento producida por la máquina cinematográfica es inseparable de un nuevo régimen de signos y de una enunciación propia del cinematismo. En la década del veinte, el cine alternará las percepciones sensorio-motrices con percepciones del intervalo, que suponen imágenes ópticas y sonoras puras. Es decir, que el cine produce un tipo de imagen del pensamiento genética y diferencial. En *L'image-temps* duplica la apuesta planteada a través de la noción de intersticio. Pensando en el cineasta francés Godard, Deleuze define el intersticio como un espaciamiento y una duración que hace que cada imagen se arranque al movimiento y vuelva a caer en él<sup>13</sup>. No se trataría, entonces, de una asociación entre imágenes sensorio-motrices sino de una diferenciación. Dado un potencial hay que elegirle otro que inducirá un intersticio entre los dos, de tal manera que se establezca una diferencia que produzca algo nuevo<sup>14</sup>. De este modo, se interrumpe la imagen del pensamiento como cadena que vuelve a unas imágenes esclavas de otras en el circuito imaginario de un espacio determinado. Entonces, podemos decir que se trata de provocar el acontecimiento entre dos percepciones, afecciones o acciones. El método intuitivo y riguroso del «entre» consiste en forzar a hacer aparecer lo sensible e inteligible como «síntesis disyuntiva». Tanto la noción de intervalo como la de intersticio buscan, en la imagen del pensamiento, la conexión con el afuera y suponen el principio del empirismo trascendental. Principio que opera por fisura y conexión disjunta de lo sensible y lo inteligible. Deleuze ve en el cinematógrafo un lenguaje artificial capaz de producir potencias de lo falso escapando así a la exigencia de la representación totalizadora y verdadera. Captar el acontecimiento consiste en alcanzar por cortes irracionales, la duración; cortes que no se consagran a visiones estables sobre la inestabilidad de la universal variación. El cinematógrafo abre para Deleuze, una nueva dimensión mental o espiritual que nos revela que estamos en el tiempo en lugar de que el tiempo esté en nosotros. Entre los circuitos más vastos del tiempo, como las imágenes-recuerdo, las imágenes-sueño, las imágenes-mundo y los más pequeños o internos, la descripción cristalina como coexistencia de

12 Cf. Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement. Cinéma I*, cap. V, op. cit.

13 Cf. Gilles Deleuze, *L'Image-Temps. Cinéma II*, cap. VII, op. cit.

14 Cf. op. cit.

lo actual y lo virtual, logra revelar el principio de la imagen moderna del pensamiento. La contemporaneidad de los tiempos que Bergson supo mostrar, genera en Deleuze una descripción cristalina como génesis del tiempo ajena a la conciencia. De este modo, el cinematógrafo ha provocado a la filosofía a pensar su propia imagen como historia y advenir.

### 3. ACUERDOS DISCORDANTES:

#### LA FIGURA CONCEPTUAL DEL INTERVALO Y DEL INTERSTICIO

El cinematógrafo consolida en Deleuze la idea de que el pensamiento y el tiempo estarían en una relación de co-pertenencia indisoluble. El filósofo insiste en su obra que el pensamiento no podría permanecer ajeno al proyecto de liberarse de una cierta idea de tiempo que lo modeló. La expresión de Hamlet «the time is out of joint», interpretada como el tiempo que sale fuera de sus goznes, va a la par con la exigencia de un pensamiento que deja de girar entorno de lo Mismo. Una crítica a una imagen del pensamiento entendida como dogmática, es decir sostenida en la mismidad, se corresponde con una noción de tiempo hegemónico. Esto lleva a Deleuze a reivindicar primeramente un tiempo sin imagen para que luego puedan advenir otras imágenes del pensamiento, del mismo modo que reclama liberar otras imágenes del tiempo.

El problema consiste para Deleuze en alcanzar el tiempo como diferencia, discontinuidad y disrupción, como una relación de desigualdad y exceso, más allá del hombre y su mensura en la mismidad. Todo indica una búsqueda del advenir movido por lo Abierto, por el Afuera, más que por el Ser. Deleuze siempre ha estado más cerca de Blanchot que de Heidegger. Es bajo el signo de la exterioridad que el pensamiento puede ganar una determinación de lo que vendrá. Ocurre que la exterioridad no es pensada bajo el vicio cartográfico del origen o del arribo. Deleuze llama exterioridad al «entre», al «medio», cuya figura conceptual resulta ajena a los vocabularios filosóficos trazados sobre el autor. El «entre» es pensado como una anti-memoria, como una velocidad donde los diferentes tiempos se comunican o se cruzan, donde fluye el movimiento, el devenir o el torbe-

llino que escapa a la Historia como marcador temporal de poder. ¿De qué figura temporal disponemos para pensar el «entre» como multiplicidad virtual; como tiempo del acontecimiento (Aion) en su lógica no dialéctica, impersonal, impasible e incorpórea; como pura reserva virtual que no cesa de advenir?

En los estudios sobre cine, Deleuze traza la figura conceptual del intervalo y del intersticio. El intervalo aparece ligado a *L'image-mouvement*; el intersticio a *L'image-temps*. Ambas figuras evocan las búsquedas del cap. IV de *L'Évolution Créatrice* en el que Bergson dispone instalarse en la duración de golpe, esto es en el ritmo mismo como «tensión de duración».

En el dominio de *L'image-mouvement*, el intervalo puede ser pensado como el presente variable, como el salto cualitativo que alcanza la potencia elevada del instante. Deleuze evoca el debate soviético entre Eisenstein y Vertov para precisar los límites de la figura conceptual. Para Eisenstein, el intervalo es el instante patético en el dominio de una Naturaleza demasiado orgánica. Para Vertov, el intervalo es el instante variable de un conjunto infinito de la materia. Claramente Deleuze valora los procedimientos de Eisenstein pero se inclina por el materialismo de Vertov, insistiendo en que para el cineasta, el intervalo de movimiento es la percepción, el vistazo, el ojo. Afirma que «el ojo no es el del hombre, demasiado inmóvil, sino el ojo de la cámara, es decir, un ojo en la materia, una percepción tal que está en la materia, tal que se extiende desde un punto en que comienza una acción hasta el punto al que llega la reacción, tal que llena el intervalo entre ambos, recorriendo el universo y palpitando a la medida de sus intervalos. La correlación de una materia no-humana y un ojo sobre-humano es la dialéctica misma, porque ella es así mismo la identidad de una comunidad de la materia y de un comunismo del hombre. Y el propio montaje no cesará de adoptar las transformaciones de movimientos en el universo material y el intervalo de movimiento en el ojo de la cámara: el ritmo»<sup>15</sup>.

Deleuze piensa el intervalo como la tensión de duración entre una acción y una reacción en el nivel de las fuerzas materiales del universo, capaz de ser registrado por una percepción no-humana. El intervalo perceptivo del ojo de la cámara revelaría el poder del fondo del universo posible

15 Cf. Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement. Cinéma I*, cap. III, op. cit.

de ser pensado como una estética de los ritmos. La intuición de tal poder del universo a través del ritmo le permite pensar la correlación de una materia en el nivel de las fuerzas no-humanas y de un ojo del mecanismo sobre-humano. El intervalo no sólo es la dimensión de un corte sino la figura de la exterioridad, donde en condición de virtualidad se despliegan las incongruencias temporales, la palpitación del universo. En el intervalo se anuncia un ritmo que puede nacer en cualquier momento articulándose en saltos críticos. De este modo, el intervalo es el lugar de una cronogénesis primordial, el lugar del ritmo. Diremos que antes de las cosas mismas y del sentido que las constituyen, está el ritmo. Éste no es una cadencia o una medida de tiempo, insistimos que es aquello que Bergson llama «tensión de duración». No es ni una extensión temporal ni una duración continua. Deleuze reúne el pensamiento de Bergson con el de Maldiney para definir el poder del fondo y una estética de los ritmos. Ambos filósofos sostienen que el ritmo es el «entre» en el que las cosas son una vibración existencial. El ritmo como fondo del mundo material nos pone en relación con lo que no se esperaba y que desde siempre está ya ahí. El ritmo como cronogénesis primordial es descriptible como un campo potencial. Dicho campo está atravesado de un tiempo caótico aunque no informe. El campo potencial ha sido nombrado en la historia de los procesos de creación como «abismo» por Cézanne, como «caos» por Klee y como «vibración» por Maldiney. La vibración es el automovimiento del caos que crea un «caosmos», tal como lo define Joyce. El caos es también el mismo origen del mundo. Entre el caos y el mundo está el ritmo, o bien en el lenguaje de Deleuze, la palpitación del universo. En el inicio que es siempre un intervalo está el ritmo de material-luz. Siempre habrá algo inconmensurable en el intervalo porque es la epigénesis del ritmo mismo.

Maldiney dirá en *Regard, Espace, Parole* (1973)<sup>16</sup> que la «percepción significativa de una forma no tiene otra estructura sino su formación». Una forma se explica a sí misma implicándose a sí misma. Su formación o proceso es el ritmo. Maldiney afirma que este ritmo es un tiempo implicado en la forma que coincide con su tiempo explicado. Toda forma se explica por el ritmo implicado de su cronogénesis, de su proceso de formación. Puede entenderse por qué tanto Maldiney como Deleuze insisten en la frase

16 Cf. Henri Maldiney, *Regard, Parole, Espace*, Lausanne, Ed. L'Âge d'Homme, 1973. Deleuze fue alumno y admirador de Maldiney como pensador de la estética aunque discutió sus tesis como psiquiatra. Su idea sobre el ritmo se detiene especialmente en este libro en los capítulos: «L'esthétique des rythmes» y «L'Art et le Pouvoir du Fond».

capital de Klee «werk ist weg», una obra es el camino de sí misma. El tiempo del ritmo puede ser pensado como el tiempo de la presencia de la forma. Por ello Deleuze sostiene pensando en Vertov que el fotograma como menor unidad de registro nada tiene que ver con la fotografía y constituye el elemento genético de la imagen o el elemento diferencial del movimiento. Afirma que «el fotograma es la vibración, la sollicitación elemental de la que el movimiento se compone a cada instante, el *clinamen* del materialismo epicúreo»<sup>17</sup>. Por ello puede sostener que el cine alcanza el elemento genético de toda percepción posible - más allá de la percepción humana -, el punto en el que es posible cambiar y hacer cambiar la percepción, llegar hasta el diferencial de la percepción misma. Vertov va del movimiento al intervalo colocando el ojo mecánico en la materia, uniendo la percepción no-humana al ultrahombre del porvenir. El hombre del porvenir sería capaz de intuir la comunidad material y el comunismo formal por los intervalos porque en ellos vibra el grano de la materia, sus torbellinos de fuerzas y el ritmo de la duración. Deleuze sostendrá que el cine ha buscado desde la década del veinte en el intervalo las fuerzas moleculares y la construcción de un estado de la percepción ni sólido ni líquido. Un estado de materia-luz más cercano a una vibración gaseosa. Esto solo podría alcanzarse desprendiendo el fotograma de la imagen media y de la subordinación al movimiento. El fotograma desligado de esta doble determinación corresponde con la fórmula de Bergson que ubica la intuición creadora en una foto «tomada y sacada en el interior de las cosas y para todos los puntos del espacio». El fotograma no es un retorno a la fotografía sino la potencia rítmica que genera el intervalo. De este modo, el intervalo puede ser pensado como el yacimiento de las imágenes-materia. El gran problema del cine ha sido hacer ver los intervalos, hacer pasar por ellos líneas de velocidad, crear diagramas de color puro, modelar ritmos moleculares del sonido... El programa que anima al cinematógrafo, para Deleuze, es la experimentación que consiste en alcanzar un tercer estado de la imagen como dominio genético de la percepción.

En el dominio de *L'image-temps* lo que está primero es el intersticio. Éste no emerge de una operación de asociación entre imágenes sino de una diferenciación. Deleuze afirma que «el método del entre dos imágenes conjura a todo cine

17 Cf. Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement. Cinéma I*, cap. V, op. cit.

del Uno, a todo cine de la totalidad orgánica, a toda cadena ininterrumpida de imágenes»<sup>18</sup>. Pensando en Blanchot, Deleuze intuye el intersticio como la fisura que se ha vuelto primera. El intersticio hace ver la frontera entre dos imágenes y fuerza al todo orgánico hacia una dispersión, hacia un vértigo de espaciamento. De este modo, el todo sufre una mutación, un cuestionamiento radical. El intersticio no lo discontinuo sino la ruptura que forma la potencia de lo continuo. Lo continuo y lo discontinuo componen la mutación del todo. Deleuze ha encontrado en el cineasta francés Godard un procedimiento de diferenciación que indaga en un tipo singular e inmanente de asociación expresiva del pensamiento. No se trata de un proceso de «atracción o de asociación directa» entre imágenes, sino que lo que cuenta es el «intersticio». «Se trata de un espaciamento que hace que cada imagen se arranque al vacío y vuelva a caer en él». Godard crea un método de composición que supera la figura de la asociación. Dice Deleuze «dada una imagen se trata de elegir otra imagen que inducirá un intersticio entre las dos». Se abandona la asociación porque en esta siempre hay comparación. Godard busca la diferenciación en el orden de una repetición «entre imágenes». Nada tiene de dialéctica la operación, dirá Deleuze, tampoco importa la identidad de cada imagen en sí. Adquiere valor lo que se provoca entre imágenes para la constitución de una pregunta. Para explicar este proceso, Deleuze elige el ejemplo del procedimiento matemático del cálculo diferencial o del análisis de la diferencia de potencial de la que tratan los físicos: «dado un potencial hay que elegirle otro, no cualquiera, sino de tal manera que entre los dos se establezca una diferencia de potencial que produzca un tercero o algo nuevo». Se trata de evocar una imagen del pensamiento que opera por fisura y conexión disyuntiva desprendiéndose de la cadena ininterrumpida de imágenes, esclavas las unas de las otras y de su posición en un circuito imaginario que nos devuelven el mundo como un espacio determinado. El movimiento que Deleuze recupera del procedimiento de Godard es centrífugo y centrípeto a la vez, hay dispersión y vértigo. Dispersión hacia el afuera y vértigo de un espaciamento constante. Si la interacción entre dos imágenes engendra una frontera que no pertenece ni a la una ni a la otra, es porque Godard potencia el corte irracional entre imágenes que no forma parte ni

18 Cf. Gilles Deleuze, *L'Image-Temps. Cinéma II*, cap. VII, op. cit..



de uno ni de otro conjunto. De este modo la potencia del afuera pasa por el intersticio que se constituye en presencia directa del tiempo. El corte irracional oscila entre cortes móviles de la duración e imágenes cambio y supone como quería Bergson – alcanzar la duración instalándose en ella de golpe -. El mecanismo cinematográfico del pensamiento de Godard revela que los movimientos constitutivos de la acción misma escapan a la conciencia totalizadora o solo llegan a ella confusamente.

El corte irracional es un mecanismo de la propia razón que busca una impresión de las cualidades sensibles y que no se consagra a visiones estables sobre la inestabilidad de la duración sino que intenta captar el acontecimiento. Por ello, la interacción entre dos imágenes traza un intersticio y una frontera que no pertenece ni a una ni a otra, sino que deja abierto el movimiento de lo impensado que fuerza al pensamiento.

## BIBLIOGRAFÍA

- BERGSON, H., *Oeuvres complètes*, París, PUF, 1959. Presentado por Henri Goutier y con anotaciones de André Robenet.
- BOGUE, R., *Deleuze on Cinema*, New York and London, Routledge, 2003.
- DELEUZE, G., *Différence et répétition*, París, PUF, 1968.
- L'image-mouvement. Cinéma 1*, París, Minuit, 1983.
- L'image-temps. Cinéma 2*, París, Minuit, 1985.
- Le Bergsonisme*, París, PUF, 1966.
- FAURE, É., *Fonction du cinéma*, Ginebra, Gonthier, 1963.
- JANKÉLÉVITCH, V., *Henri Bergson*, París, 1959.
- LEBRUN, G., « Le transcendantal et son image », en: *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*, París, Les empêcheurs de penser en rond, 1998.

- MARRATI, P., *Cinéma et philosophie*, Paris, PUF, 2002.
- MOULARD, V., «The time-image and Deleuze's transcendental experience», en: *Continental Philosophy Review*, 35 (2002), pp. 325-345.
- RAJCHMAN, J., *The Deleuze Connections*, Cambridge, MIT Press, 2000.
- VERSTRAETEN, P., «De l'image de la pensée à la pensée sans image», en *L'image. Deleuze, Foucault, Lyotard* (coord., Thierry Lenain), Vrin, Paris, 1997.
- WHITEHEAD, A. N., *Process and Reality*, Macmillan, 1929.
- ZABUNYAN, D., *Gilles Deleuze. Voir, parler, penser au risque du cinéma*, Paris, Presses De La Sorbonne Nouvelle, 2007.
- ZOURABICHVILI, F., *Deleuze. Une philosophie de l'événement*, Paris, PUF, 1994.
- Le Vocabulaire de Deleuze*, Paris, Ellipses, 2003.